

---

**V I C E N T   S I M B O R**

---

**LA NOVEL·LA DE LA POSTGUERRA  
AL PAÍS VALENCIÀ (1939-1972):  
ENTRE LA PROBLEMÀTICA  
LLENGUA LITERÀRIA I  
EL DESFASAMENT ESTÈTIC**

---

**1. PERÍODE DE RECOMENÇAMENT**

El present estudi es planteja com a objectiu d'investigar la problemàtica de la novel·la publicada al País Valencià al llarg de les tres dècades de Postguerra transcorregudes des de la fi de la Guerra Civil fins al 1972, en què apareix l'última novel·la del període, *Els horts*, de Martí Domínguez, tot just l'any anterior de la instauració del premi Andròmina de novel·la dins els Premis Octubre. La meua proposta metodològica és, doncs, de fer un tall sincrònic en l'evolució literària valenciana comprès entre dues fites històrico-literàries suficientment sòlides, en la meua opinió, com per a permetre de singularitzar aquest període i d'estudiar-ne la producció novel·lística, confrontada al context literari de la novel·la catalana i europea. En resum, es tracta d'analitzar un segment concret de la sèrie diacrònica per tal d'esbrinar-ne les pautes estètico-literàries, les dificultats de la llengua literària, l'horitzó d'expectatives dominants i els condicionants de l'aleshores peculiar triangle valencià autor-editor-lector, per tal de poder incloure'l dins la història literària o sèrie diacrònica i confrontar-l'hi.

Si bé en la literatura catalana general és perfectament raonable d'agrupar aquest període proposat en dos segments subdividits per l'any 1959, al País Valencià, de vida literària molt més neulida, aquesta partició esdevé innecessària.

L'autèntica represa editorial valenciana s'inicia deu anys després de la fi de la Guerra, l'any 1949, amb la col·lecció «L'Espiga» de l'Editorial Torre, del duet Casp-Adlert, que arriba a publicar més de cinquanta títols. I és en la dècada següent quan en realitat hom engega, bé que modestament, el circuit literari. Finit el cicle autàrquic de la Dictadura a la fi dels anys cinquanta, la nova dècada coneixerà la revitalització econòmica, potenciada per la conjuntura internacional més que no pels mèrits propis dels tecnòcrates de l'Opus Dei del Govern. Alhora el Règim obria, per poc que fos, la censura en el seu intent de mostrar a l'exterior un caire més democràtic i tolerant. La resistència nacionalista, tanmateix, no perdé aquesta oportunitat i durant els anys 60 donà un ferm impuls a la consolidació de la infraestructura cultural. Les possibilitats editorials guanyen de manera innegable l'any 1966 amb la Llei de Premsa i Impremta, que, a desgrat de les seues limitacions, oferia unes mínimes obertures aprofitades al màxim. En aquest context apareixia, per exemple, l'any 1961, el mateix en què a Barcelona es fundava la casa discogràfica EDIGSA i un any després de la naixença d'Òmnium Cultural, la col·lecció de conte i narració breu *Nostres Faulelles*, destinada, com de seguida veurem, a potenciar la prosa. Però la fragilitat i peculiaritat del món literari valencià, sobretot pel que respecta a la novel·la i al teatre, de fet no s'alterarà fins l'arribada de la dècada dels anys setanta, en què irromp amb força l'editorial Tres i Quatre i el nou públic lector universitari.

Un període, doncs, que arranca del desolat panorama cultural immediat a la desfeta de la pèrdua de la Guerra i de les llibertats i conclou l'any 1972, l'any abans que una nova colla de novel·listes, encapçalats per Antoni Fabregat, el primer guanyador del premi Andròmina amb *Assaig d'aproximació a falles folles fetes foc*, aportava el recanvi i la modernitat a la novel·la del País Valencià.

Register for free at <https://www.scribdia.com> to download the version without the watermark

## 2. LA URGÈNCIA DE LA NARRATIVA

Davant una situació d'emergència absoluta, retornat una vegada més el món literari valencià al grau zero, renaixen les crides patriòtico-literàries en demanda del conreu de la prosa, imprescindible per a la revitalització del circuit literari: autor-editor-lector. Calia potenciar la novel·la i la narrativa, o dit en uns altres mots, calia superar aquell cercle tancat de la manca de narradors, de lectors i, enmig, d'editors.

Igual que a inicis de segle hom apostava per la revista-col·lecció destinada a publicar un conte o novel·leta curta en cada número, com ara la pionera *El Cuento del Dumenche*, nascuda l'any 1908, amb l'objectiu d'engegar el lànguit circuit literari valencià o, com preferia d'explicar el seu director Lluís Bernat, de "fer afisió a escriure y a llechir en valencià",<sup>1</sup> (*El cuento del Dumenche* 1908: revers de la primera coberta) o igual que en els anys trenta eixia a la vida literària valenciana *Nostra*

(1) El subratllat és de l'original. En aquest i en els restants paràgrafs citats he transcrit literalment el text original, llevat de l'accentuació i de la dièresi, que he normalitzat.

*Novela* per "fer que el públic valencià no acostumat a llegir la seua llengua prenga afició per la nostra literatura", (*Nostra Novela* 1, 1930: portada) en un intent més de vèncer el dèficit crònic i anòmal de novel·la i narrativa, també ara en la Postguerra, i una vegada més, hom assajarà idèntica fórmula, *Nostres Faulelles*, editada –cal entendre costejada– i dirigida per Nicolau Primitiu Gómez Serrano. És una modesta revista-col·lecció de la qual només aparegueren, sense data, 17 números des de 1961 fins a 1966, d'entre 40 a 60 pàgines d'un format de 15,5 x 11, dividit cada exemplar entre 3 contes, narracions o estudis, els tres productes oferts. Ara, en el moment en què afluïxa la repressió franquista i hom pot aprofitar la lleugera obertura de la censura editorial, de nou la revista-col·lecció apareix en la Postguerra com a eina bàsica per a activar el circuit literari, per a revitalitzar el triangle bàsic autor-editor-lector, esvaït arran de la desfeta de la Guerra Civil. Hi tornem a llegir similars mots per a similars objectius: «l'objecte és fer literatura amena, variada, econòmica i popular a la fi d'alimentar eixa part del nostre poble més variada, més nombrosa, més nostra i menys complicada», per tal d'envigorir el triangle imprescindible, «perque sens lectors no hi han compradors i si no hi han compradors no es poden editar llibres; això és clar.

No obstant açò, devem dir també que no sols ens manquen lectors i compradors ans també autors en la llengua nostrada; i açò és tan de lamentar com allò». (*Nostres Faulelles* 1, 1961: 5-6)

En poques paraules, ens trobem, val a dir-ho, en una nova situació literària límit que només podrà superar-se amb l'eixamplament i consolidació dels lectors, tasca per a la qual és imprescindible la contribució de la novel·la i narrativa, autèntica pedra de toc de les lletres valencianes des de l'inici de la Renaixença. Fins a la Guerra Civil els escriptors valencians només havien publicat un parell de novel·les curtes (Lluís Bernat, *Casiquisme roig*, València 1904; Lluís Sales Boli, *Fontrobada*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana 1932), i tres novel·les almenys d'extensió homologable (Artur Perucho, *Icar o la impotència*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana 1929; Francesc Carreres i de Calatayud, *El cavaller del dubte*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana 1933; i Jesús Ernest Martínez Ferrando, *Una dona s'atura en el camí*, Proa, Barcelona 1935). I encara caldria tenir en compte que dos d'aquests novel·listes, Artur Perucho i Jesús Ernest Martínez Ferrando, vivien a Barcelona, en el món cultural de la qual es trobaven plenament inserits (de fet la novel·la de Jesús Ernest Martínez Ferrando hi va ser publicada com a guanyadora del premi Crexells), de manera que potser no té massa sentit de considerar-los novel·listes valencians, si per aquests entenem no els escriptors nascuts dins els seus límits geogràfics sinó els que hi viuen i conformen amb la seua aportació el món cultural valencià.

Ara, en els anys de Postguerra transcorreguts des de 1939 fins a 1972, els autors valencians publiquen un nombre considerablement major de novel·les: una novel·leta



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

(Miquel Adlert, *El salze a la sendera*, Torre, València 1953, 62 pp. de 17 x 12), una novel·la curta (Jordi Valor, *Lina Morell. Un cas apassionant*, Sicània, València 1964, 96 pp. de 15 x 10,5) i 10 novel·les (Miquel Adlert, *Ipau*, Torre, València 1953, 352 pp. de 17 x 12,5; Beatriu Civera, *Entre el cel i la terra*, Sicània, València 1956, 270 pp. de 17 x 12; Enric Valor, *L'ambició d'Aleix*, Succesor de Vives Mora, València 1960, 240 pp. de 19 x 13; Beatriu Civera, *Una dona com una altra*, Sicània, València 1961, 200 pp. de 17 x 12; Maria Ibars, *Vides planes*, Sicània, València 1962, 194 pp. de 17 x 12; Antoni Igual i Úbeda, *Delers de Jovença (Tragèdies fernandines)*, premi «Joan Senent» 1961, Sicània, València 1964, 265 pp. de 20 x 13,5; Maria Ibars, *L'últim serv*, Sicània, València 1965, 228 pp. de 20 x 13,5; Maria Beneyto, *La dona forta*, premi «Joan Senent» 1965, Senent, València 1967, 180 pp. de 19 x 14; Mercè Linyan, *L'Eros de Piccadilly Circus*, Club Editor, Barcelona 1971, 194 pp. de 19,5 x 14; i Martí Domínguez, *Els horts*, L'Estel, València 1972, 230 pp. de 21,5 x 13,5). Vet ací el corpus novel·lístic a estudiar, que provoca ja d'antuvi algunes remarques interessants, com, per exemple, el pes específic editorial centrat a València, sense la gran cooperació anterior de Castelló de la Plana, la constatació que el ressorgiment literari valencià avançava de forma imparable a desgrat de les adversitats polítiques i la, podem afirmar-ho, sorprenent aparició d'escriptors: de nou novel·listes, cinc en són dones, i de deu novel·les llargues, sis han estat escrites per elles, estadístiques, doncs, molt contundents a favor del paper capital que aquestes autores acompliran durant el període. És obligat d'advertir també ara que Mercè Linyan, tot i ser valenciana de naixement (nascuda a Canals, en la comarca de La Costera), en la meua opinió, potser seria més just de no incloure-la entre la novel·lística valenciana, car de petita ja havia traslladat la seua residència a Barcelona, d'on només tornava als estius, en escriure la novel·la ja fa quinze anys que viu a Anglaterra i, a més a més, la novel·la és escrita en català oriental o barceloní i el món ficcional localitzat bàsicament a Londres i, en segon lloc, a Barcelona. En resum, fidel a la meua concepció, abans exposada, d'escriptor "valencià", propose de considerar *L'Eros de Piccadilly Circus* d'una manera especial en relació al corpus novel·lístic valencià.

Siga com siga, amb Mercè Linyan o sense, és innegable la irrupció de dones novel·listes, una irrupció més sorprenent encara si recordem que les escriptores havien jugat una funció molt secundària en la producció literària valenciana des dels orígens de la Renaixença. L'aportació d'aquestes novel·listes repercutirà en la incorporació de la temàtica i en la conformació dels personatges fictivals.

Sí, curiosament i paradoxalment, des d'una perspectiva valenciana, és clar, la novel·la, a pesar de tot, travessava pel seu moment més esperançador des del segle xv.

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

### 3. LA PROBLEMÀTICA DE LA LLENGUA LITERÀRIA

No val la pena d'oblidar que l'any 1939 tot just en feia set que hom havia assolit d'arribar a un acord ortogràfic entre les entitats culturals i els escriptors valencians, de manera que no hi havia hagut gaire temps, i encara menys en una època tan difícil, a pesar dels esforços gramaticals divulgatius d'un Carles Salvador, d'un Manuel Sanchis Guarner o d'un Josep Giner, per a fer arrelar en el teixit social la normativització ortogràfica i gramatical. Però, així i tot, la decisiva etapa de Pre-guerra havia donat uns fruits sòlids i ara, en la Postguerra, ja ningú entre els escriptors i els editors no discutirà la unitat ortogràfica i gramatical. Aquest èxit des de València estant, ben cert, no era poca cosa. Ho resumia així Sanchis Guarner l'any 1963:

La represa de l'activitat literària en llengua autòctona després de la solució de continuïtat imposada pel fragor bèl·lic, la presideix a València un clar signe de superació.

Després del 1942 en què tímidament recomençaren, i especialment del 1945 en què l'editorial "Torre" es constituí, els llibres valencians ofereixen una amplitud i una maduresa ben notòries. L'apassionada indisciplina que antany presentaren els escriptors valencians, ha estat substituïda –almenys en el camp idiomàtic– per un deler de norma i un afany d'aprenentatge. Una part del poble valencià no té encara les idees clares respecte a l'idioma, però tots els escriptors –o quasi tots– saben hui que la correcció gramatical està ja definida bastant concretament. Renyines com les que fa una trentena d'anys dividien els catalanes i els valencians, ara són anacronisme grotesc. (Sanchis Guarner 1963: 76-77)

Quedava, això sí, i amb força per a llarga vida, com s'ha pogut comprovar, el problema onomàstic. Però tampoc en aquest punt el problema ja no és idèntic al de la Pre-guerra. Subsisteix la dificultat onomàstica motivada per la pruija patriòtica, però ara, durant aquest període, ningú en els medis cultes ja no podia discutir la unitat lingüística, tan sols persistia la resistència «patriòtica» a acceptar la pèrdua de «categoria» d'un parlar valencià inclòs dins la llengua catalana. La normativa fabriana, tanmateix, adoptada en l'acord ortogràfic de 1932 no era qüestionada, anècdota Bayarri al marge (el 1966 encara publicava l'opuscle *Alfabetisació dels valencians*).

Però sí el nom. Segurament el bastió més resistent a l'acceptació del nom «llengua catalana» haja estat Nicolau Primitiu Gómez Serrano, que des de la seua revista –sufragada per ell i dirigida per Vicent Badia i Marín– *Sicània* (juliol 1958-desembre 1959), i des de la revista-col·lecció *Nostres Faulelles* –aquesta mantiguda i dirigida per ell mateix–, s'esforça per trobar un nom «neutral», que supere el handicap de «català/«catalana», com el finalment escollit de «llengua bacavesa» (de Balears-Catalunya-València): "Per abreviació la llengua sens nom pot tindre provisionalment Ba-Ca-Va, o, potser millor, llengua bacavesa. Quelcom paregut a ço que

fan, tan senyudament, Bèlgica, Nederland i Luxemburgo, creant el nom de Be-Ne-Lux, ço és: Benelux per a defensar coses comunes a les tres". (*Nostres Faulelles* 6, 1961: 5-6).

Aquesta proposta onomàstica, però, tot i el pes de l'autor en la cultura valenciana –recordem que el senyor Nicolau Primitiu era aleshores també president de Lo Rat Penat– evidentment no quallà ni dins ni fora del País, a pesar que Vicent Badia assegurava que a les Illes havia assolit un ressò positiu a publicacions com la revista *Ponent* i el *Diario de Mallorca*, on Llorenç Vidal escrivia: "Claro que la adopció de este nombre supone sacrificios. Recuerdo que en una carta el señor Nicolau Primitiu, actual Presidente de *Lo Rat Penat*, me animaba a que propagásemos este nombre por las muchas ventajas que supondría su uso normal. Se han hecho algunas objeciones, entre ellas, que resulta algo infantil. En este caso, y en otra esfera, también resulta infantil el nombre de *Benelux*, y sin embargo todos lo hemos aceptado. En una palabra, yo desearía que, conviviendo al principio con las denominaciones de lengua valenciana, catalana y mallorquina, se empezara a usar este nombre, convencional y tal vez provisional, pero que designa en una palabra la lengua hablada en estas regiones y que si por su origen es catalana, por su extensión es ba-ca-va-na, es decir, baleo-catalo-valenciana" (Badia Marín 1959: 3).

Però, insisteix, el particularisme valencià quedà reduït sobretot al terreny onomàstic, car a nivell de llengua literària no eren gaires les discrepàncies dels nostres escriptors i escàs, doncs, el particularisme «pràctic», com més avall podrem comprovar en analitzar la llengua literària adoptada pels nostres novel·listes. Ja ho ha advertit també Fuster:

D'ençà de Llorente, o de Villarroja, i fins i tot d'abans, els valencians que han decidit escriure en la seva llengua, en general, hi han fet jugar ben poques vel·leïtats particularistes. Hem refereixo als "escriptors" amb pretensions de normalitat. Fora d'alguna excepció aberrant, el particularisme ha tendit a manifestar-s'hi en uns altres nivells: en el tristíssim del nom de l'idioma, sobretot. (Fuster 1971: 45).

La "represa" després del 39, simplificà molt les coses.

Alguna cosa s'havia produït, mestrestant, o gràcies a tot això: la liquidació –"per ruïna"– dels reductes insidiosos. [...] A partir de llavors, la "llengua literària" al País Valencià quedava definida. La "teua" i la "meua", com "cante" i "diga", i les altres minúcies, adquirien un altre sentit, en el nou context: vam procurar que aquestes mínimes "dissidències" tinguessin una justificació en els clàssics, i que, en comptes de ser un tret de separació, fossin una referència històricament unitària. (Fuster 1971 b: 29)

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark



### 3.1 Centralisme contra policentrisme

De tota manera, dues concepcions generals de la llengua literària catalana es debatien, i amb força entusiasme, a les planes de les revistes de l'època: una, diríem, concepció unitarista i centralista, que tenia els seus majors defensors, bé que no exclusivament, en els polemistes del Principat; i una altra concepció, que, servint-nos de la proposta de Sanchis Guarner, anomenarem policèntrica convergent, reivindicada de forma majoritària, però tampoc no únicament, pels escriptors illencs i valencians.<sup>2</sup>

Contra els unitaristes o centralistes, partidaris d'una llengua literària uniformada per a tot el domini catalanoparlant, sense concessions fonètiques, morfològiques o lèxiques als diversos parlars regionals, innecessàries en la seua opinió per a les funcions del llenguatge literari, s'alçaven les veus oposades dels partidaris d'una major obertura a nivell literari per a diverses solucions, sobretot lèxiques, i en menor grau morfològiques, aportades pels diversos parlars catalans al parlar central barceloní, que havia servit de model bàsic per a l'elaboració de la llengua literària. Així ho defensava Francesc de Borja Moll l'any 1953 en una conferència publicada tres anys després a *Cap d'Any*:

En resum: amb el que he exposat crec que roman ben patent la importància que per al redreçament, enriquiment i difusió del llenguatge literari tenen els dialectes, mentre la utilització dels seus valors sigui prudent i fundada en un estudi acurat de la gramàtica històrica.

Com a conseqüència voldria recomanar un major respecte dels catalans del centre, i sobretot dels barcelonins, envers les particularitats dels parlars de les altres contrades, i una major compenetració d'aquestes amb els fins d'unificació que en cert grau incumbeixen d'una manera primordial a la llengua escrita. [...]

Crec que la unificació no ha de consistir tant en l'existència d'una manera única d'expressar cada concepte, com en la d'una capacitat similar d'adaptació, en totes les regions, per a les formes i paraules pròpies d'altres comarques; és a dir, que la unitat sigui més d'ordre subjectiu que objectiu, més de concordança d'esperits que d'identitat i unitat de manera de parlar. El dia que un mallorquí o un valencià no trobin estranys els mots barcelonins i que els catalans del Principat considerin com a propis els vocables i formes vinguts de les regions més allunyades, podrem dir que la unificació és un fet i que la llengua catalana té totes les notes distintives d'una llengua literària perfecta (Moll 1956: 143-144).

Conseqüent amb aquest policentrisme convergent, Moll no dubtà a defensar el dret literari de les formes gramaticals pròpies dels baleàrics i valencians: les formes sense desinència o amb desinència *-e*, de primera persona de present d'indicatiu dels

(2) Joan Solà va realitzar una aproximació a la polèmica de la llengua literària en el seu llibre *Del català incorrecte al català correcte*, Eds. 62, Barcelona, 1977, especialment al capítol «Polèmiques lingüístiques del postfa-brisme», pp. 137-161.

verbs; les formes de subjuntiu de base *a*, *e*, en lloc de les de base *i*; formes en *-am*, *-au* del present d'indicatiu i les en *-às*, *-assis* de l'imperfet de subjuntiu dels verbs de la primera conjugació; les formes de radical *ng* o *sc* en verbs com *estrènyer* o *créixer* (indicatiu: *jo estreng*, *jo cresc*; subjuntiu: *jo estenga*, *jo cresca*); les formes fortes de certs verbs com *ferir* (*jo fèr*, *tu fèrs*, *ell fèr*, *ells féren*; *jo feri*, *tu feris*, *ell feri*, *ells ferin*); i, per als valencians, les formes dels pretèrits imperfets de subjuntiu en *-ara*, *-era*, *-ira*. (Moll 1956: 142-143).

La revista *Cap d'Any* esdevé una mena de portaveu anticontralista gràcies sobretot als articles que hi anava publicant Francesc de Borja Moll. En l'exemplar de 1961, en defensar-se de la crítica d'Humbert Pardellans, que reivindicava "la concentració unitarista i la netedat", perquè són "massa una necessitat de vida o mort...", (Pardellans 1960 [1961:107]) hi torna a reprendre la seua proposta ja coneguda: «Tenim la llengua literària i la gramàtica unificades fins allà on és necessària la unificació. El que no és necessari és el que propugneu amb el nom de "concentració unitarista"». (Moll 1961: 111) I en el número de 1963 –compte!, deu anys després de la conferència esmentada– encara continuava defensant la seua mateixa postura contra l'unitarisme, enmig d'una polèmica que no perdia actualitat a pesar dels anys transcorreguts, amb un article de títol ben expressiu: "Tornem-hi amb la unitat" (Moll 1963: 113-120).

Però, com ja ha estat advertit, la polèmica fou molt més general i no definible en termes de baleàrics i valencians contra els catalans del Principat. A tall d'exemple, ens ho pot recordar la controvèrsia de l'any 1954 a *Destino* entre els "anticontralistes" Blai Bonet, Josep Maria Llompart i Jaume Vidal Alcover i l'"unitarista" Miquel Dolç, tots ells, com és conegut, escriptors mallorquins. (Bonet - Llompart - Vidal Alcover 1954: 8 - Dolç 1954: 38).

Però, què deien els escriptors valencians? També hi descobrim partidaris de l'una i de l'altra postura, molts més, tots, llevat de Joan Fuster, favorables al criteri policèntric convergent, defensat per Sanchis Guarner al llarg dels seus treballs gramaticals i sintetitzat clarament, per exemple, en l'opuscle *Informe sobre la llengua del País Valencià* (1978), tot identificant la problemàtica de la llengua literària i la llengua estàndard:

La codificació, doncs, pot ser policèntrica, segons propugnava ja Bernat Fenollar, és a dir, pot existir una llengua standard dels valencians tal com fou definida per l'aplec de Castelló (1932) per Carles Salvador i per altres gramàtics fabristes.

Pot haver-hi, doncs, una normativa policèntrica, però no convé gens que siga divergent. Pot ser-hi perfectament admesa la fonètica regional (però no l'empobridor parlar apitxat). Són també acceptables determinats morfemes peculiars. I, sobretot, són preferibles els lexemes regionals. [...]

Cal insistir, però, que convé molt que tal normativa siga feta amb un criteri convergent. (Sanchis Guarner 1978: 32-33)



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark



I Enric Valor hi sintetitzava l'any 1970 el parer generalitzat dels escriptors valencians amb aquestes paraules:

El pes que Barcelona ha tingut en el redreçament idiomàtic de les nostres terres, innegable, ha donat com a resultat que la seua variant, les seues preferències lèxiques i algunes de les seues peculiaritats morfològiques, han constituït, per bé que molt més atenuadament del que sembla, el nucli de la llengua literària moderna. Aquest fet ha preocupat i preocupa molts valencians, que hi temen l'exclusió d'un gran cabal de formes vives dins el País Valencià, iguals o més acostades a la llengua dels clàssics que les de la modalitat oriental-barcelonesa per exemple. A part aquest problema d'aportació, la unitat de la llengua literària és quasi absoluta avui dia.<sup>3</sup> (Valor 1970: 6)

Per contra, Fuster, que adoptava en els seus escrits l'accentuació i les formes morfològiques barcelonines, resumia així la seua postura l'any 1971:

Pel que fa a la "llengua literària", la dels valencians ha de ser la que, a la llarga i en definitiva, caldrà que sigui: una i única, i rigorosament única. O això, o el felibrige. (Fuster 1971 B: 29)

Tanmateix un esborç de les revistes valencianes del període ens permet de resseguir les suspicàcies i reticències dels valencians davant una llengua literària difosa en la immensa major part des de Barcelona i bastida damunt les solucions

fonològiques, morfològiques i lèxiques vives al català central. De fet, com tot seguit podrem comprovar, els escriptors valencians mostraren una desorientació que no és

sinó el fidel reflex de la problemàtica estudiada. Ja l'any 1948 Manuel Sanchis Guarner els exigia un esforç: "cal fer un esforç, i encara, als escriptors valencians que també els costa molta de pena trobar l'orientació escaient" (Sanchis Guarner 1948: 8). Al mateix temps Josep Giner (amb el pseudònim Guillem Renat i Ferrís) tornava a insistir en la urgent necessitat de preparació gramatical dels escriptors alhora que reivindicava les solucions lèxiques i morfològiques valencianes (Renat i Ferrís 1948: 26-27). L'any 1958 aquest mateix lingüista reprèn amb més profunditat la problemàtica de la llengua literària en un seguit de quatre articles publicats a la revista *Sicània*. Hi defensa la genuïtat de les formes en *-ix* dels incoatius al costat de les clàssiques en *-eix*, exposa l'ús correcte del gerundi, condemna les inversions i pleonasmes i proposa com a única solució correcta el nexa consonàntic *-sc* en lloc de *-xt* dels verbs *viure*, *eixir*, *meréixer*, *créixer* i *nàixer* (fins i tot aconsella als escriptors barcelonins que retornen a aquestes solucions clàssiques vives entre els valencians i baleàrics) (Renat i Ferrís 1958-1959: 22, 22, 22 i 21, respectivament). Giner va seguir en la dècada següent fidel a la seua proposta contrària a l'elaboració d'una llengua literària de "concentració unitarista", tal com queda de manifest, per exemple, en l'article "Unitat de la llengua", de 1965 (Giner 1965: 7-8).

(3) En el número 15, gener 1971, Valor toma a plantejar el problema i origina, en les «Cartes al Director» de *Serra d'Or*, una petita polèmica en que intervenen Vicent Escrivà, en petició d'un major protagonisme editorial valencià que puga difondre en la pràctica aquest model policèntric («Un article de l'escriptor i gramàtic Enric Valor», dins *Serra d'Or*, abril 1971, p. 1), i una resposta «tranquil·litzadora» de Jordi Sarsanedas («No tant, no tant...», dins *Serra d'Or*, maig 1971, pp. 1-2)

Quines eren, tanmateix, les reivindicacions valencianes envers la llengua literària? En síntesi podríem resumir les més importants en les següents, d'acord amb les propostes de Manuel Sanchis Guarner a la *Gramàtica valenciana* (1950), Carles Salvador a l'homònima *Gramàtica valenciana* (1951) i Josep Giner a *La conjugació dels verbs en valencià* (1933): accentuació d'acord amb la fonètica valenciano-occidental, demostratius simples (en un segon ordre de preferència), possessius tòpics femenins amb *-u-* intervocàlica (meua, teua, seua...), combinacions valencianes dels pronoms personals àtons, la conjugació verbal viva en el parlar valencià, amb l'acceptació dels pretèrits imperfects de subjuntiu en *-ara*, *-era*, *-ira*, al costat de les formes més recomanades en *-às*, *-és*, *-ís*, i de les formes en *-ixc*, *-ixca* dels incoatius, al costat de les clàssiques en *-esc*, *-esca*, més recomanades per Sanchis Guarner, i les solucions lèxiques pròpies, bé per variant fonètica (com ara l'aplec *tl: espatla, motle...*), bé per variant etimològica (*espill, vesprada...*). La sintaxi, com veiem, no era discutida i els problemes, que també analitzarem, dels nostres escriptors amb la normativa fabriana són exactament els mateixos amb què aleshores topaven els escriptors d'arreu dels Països Catalans.

Propose, doncs, que encetem l'anàlisi de l'enfocament de la llengua literària dels nostres novel·listes seguint l'ordre dels problemes adés apuntats. Abans, però, hi ha una qüestió prèvia que, especialment en obres d'aquell període, no pot obviar-se: el paper, la paternitat última del corrector i de la política lingüística de les editorials en la llengua resultant. Dels vuit escriptors (exceptuem Mercè Linyan, per les raons ja exposades) segurament només tres oferien prou garanties de domini gramatical per allurar un text normativament solvent i sense necessitat de l'ajut del corrector: (Enric Valor, Miquel Adlert i Antoni Igual Úbeda), la resta havia de confiar en la responsabilitat de l'editorial: Sicània, de criteris molt permissius amb la proposta de l'autor -no tardarem a donar-ne fe-, tenia de corrector Pere Queralt i, segurament, Emili Beüt, membres de Lo Rat-Penat;<sup>4</sup> Senent, comptava amb Enric Valor; i L'Estel, amb Manuel Sanchis Guarner. Llevat, per tant, de les novel·les dels tres escriptors salvats, les restants hauran de ser contemplades com un producte mixt autor-corrector.

En dues qüestions hi ha coincidència absoluta: l'opció pels possessius tòpics valencians *meua*, *teua*, *seua*, etc. (cal advertir l'ús compartit dels possessius àtons -descomptant-ne el més habitual davant noms de parentiu i expressions com «ma casa», «sa vida», etc.- en les obres: *Entre el cel i la terra*, *Una dona com una altra*, *Lina Morell*. *Un cas apassionant*, *L'últim serv* i *La dona forta*) i les combinacions dels pronoms personals àtons. Igualment l'accentuació mostra un gran consens: totes les obres, llevat de *L'ambició d'Aleix*, opten per l'accentuació occidental o valenciana. La resta de punts morfològics anunciats, per contra, plantegen una ben sucosa diversitat d'opcions.

Els demostratius presenten una característica invariable: totes les novel·les usen la triple gradació locativa. L'opció per les formes simples o reforçades ofereix una

(4) Informació donada per Beatriu Civera, respecte a la col·laboració de Pere Queralt. Vicent Badia i Marín, director de la revista *Sicània*, és qui m'ha revelat l'activitat com a corrector d'Emili Beüt en l'esmentada revista. I, per tant, apunte jo, potser també en l'editorial.

molt més complexa diversitat. Quatre obres opten pels demostratius reforçats: *I la pau*, *El salze a la sendera*, *L'ambició d'Aleix* i *La dona forta*. Una pels demostratius simples: *L'últim serv*. I les sis restants barregen totes dues formes: *Els horts*, empra els reforçats per a la llengua del narrador i els simples per a la llengua dels personatges; *Entre el cel i la terra*, *Una dona com una altra* i *Vides planes* usen només les formes simples i reforçades barrejades en la segona persona (*aqueix/eix*) i només les reforçades en la primera persona (les dues primeres novel·les alternen les formes *aquests/aquestos*); i *Lina Morell. Un cas apassionant* i *Delers de joventut* (*Tragèdies fernandines*), que recorren indiscriminadament a formes simples i reforçades, entre les quals, la primera, incorpora també la forma *aquestos*.

La conjugació, a més de les formes valencianes vives per al present d'indicatiu i de subjuntiu, mostra un ventall d'opcions igualment força diversificat: fan servir l'increment *-ix* dels incoatiu sis obres: *Entre el cel i la terra*, *L'ambició d'Aleix*, *Vides planes*, *Delers de joventut* (*Tragèdies fernandines*), *L'últim serv* i *Els horts*, aquesta última només en la llengua dels diàlegs. Opten per l'increment *-eix* unes altres quatre: *I la pau*, *El salze a la sendera*, *La dona forta* i *Els horts*, en la llengua dels narrador. Dues els barregen: *Una dona com una altra* i *Lina Morell. Un cas apassionant*. L'imperfet de subjuntiu és format amb les terminacions *-ara*, *-era*, *-ira* en tres novel·les: *L'ambició d'Aleix*, en la llengua dels diàlegs, *Vides planes* i *L'últim serv*. Quatre empenen les terminacions en *-às*, *-és*, *-ís*: *I la pau*, *El salze a la sendera*, *L'ambició d'Aleix*, en la llengua del narrador, però amb les formes barcelonines, i *La dona forta*. I alternen ambdues terminacions les cinc restants: *Lina Morell. Un cas apassionant*, *Delers de joventut* (*Tragèdies fernandines*), *Els horts*, *Entre el cel i la Terra* i *Una dona com una altra*, bé que, aquestes dues últimes, utilitzen per a la primera persona del singular la terminació barcelonina *-és* en lloc de *-às*. Finalment crec que mereix de ser destacat l'ús ben viu del pretèrit perfet simple al costat del perifràstic: totes les obres els barregen.

Una última remarca podem fer abans d'eixir del camp morfològic: l'ús per tots els autors de les variants valencianes acabades en *-e* dels adverbis/preposicions *darrere*, *rere*, *enrere* i de l'adverbi *prompte* al costat d'*aviat*, amb la sola excepció de la preferència exclusiva de la solució *enrera* a *Delers de joventut* (*Tragèdies fernandines*).

L'estudi de la sintaxi ens posa davant els problemes habituals arreu del domini lingüístic: el canvi i caiguda de les preposicions àtones davant conjunció *que* i infinitiu; els relatius, sobretot el sintagma castellanitzant *preposició + article + que* de les oracions especificatives adjectives; el gerundi castellanitzant de posterioritat; les perífrasis d'obligatorietat (*haver + que*, *deure + infinitiu*, *tenir + que*, *ser + precis*); l'infinitiu temporal; *per* i *per a* davant infinitiu de finalitat; la introducció mitjançant la preposició *a* de l'objecte directe; l'ús de l'anomenat article neutre *lo*; i la confusió de les preposicions àtones *en/amb*. Podem, tanmateix, fer una gradació segons la importància quantitativa dels errors. La novel·la d'Enric Valor i *Els horts*,

corregida per Sanchis Guarnier, són les que presenten menys errors sintàctics normatius: en la de Valor només la construcció de perífrasis d'obligatorietat amb *deure + infinitiu* i *ser + precís*, i en *Els horts*, només les mateixes perífrasis i l'anomenat infinitiu temporal *al + infinitiu*. Cal recordar, al respecte, que aquests dos errors sintàctics normatius (la perífrasi d'obligatorietat *deure + infinitiu* i l'infinitiu temporal *al + infinitiu*) són d'ús habitual ja en els clàssics i, doncs, solucions de genuïnitat no gaire discutible, tal com reconegué Fabra en el seu *Diccionari General de la llengua catalana*.

La resta d'obres denuncien un menor domini de la normativa. *La dona forta*, corregida per Enric Valor, comet errors en la construcció de relatiu, la introducció de l'objecte directe amb la preposició *a*, el gerundi de posterioritat i la perífrasi d'obligatorietat (*deure + infinitiu*, *tenir + que* i *ser + precís*). Miquel Adlert i Antoni Igual i Ubeda en tots aquests (llevat de la perífrasi *ser + precís*, en el primer, i *tenir + que*, en el segon), més el contacte de les preposicions àtones davant la conjunció *que* i l'*infinitiu*, en el primer, i només davant *infinitiu*, en el segon; només en aquest segon, *lo* en funció abstractivo-generalitzadora i en modismes. I la resta, que cau en tots els errors apuntats més la confusió de *per/per* a davant infinitiu de finalitat, el ja esmentat *lo* en funció abstractivo-generalitzadora (a *L'últim serv*, també en modismes, com «a lo moro»), i el canvi de la preposició àtona *amb* per *en* (novel·les de Maria Ibars i de Jordi Valor).

L'estudi del lèxic ens descobreix, d'una banda, un fet de gran transcendència des del punt de vista narratològic —i com a tal més avall serà comentat—: la manca de diferenciació lèxica entre la llengua del narrador i la llengua dialògica; i, de l'altra, la incorporació per part de tots els escriptors de paraules pròpies del valencià al costat del cabal lèxic literari general. Així, només Enric Valor i Beatriu Civera a *Una dona com una altra* utilitzen les variants palatalitzades no valencianes de paraules amb l'aplec *tl/tll* (espatlla, vetllar, etc.), mentre tota la resta empra la variant no palatalitzada *tl* (espatla, vetla, etc.), i en tots ells hi ha una barreja d'ètims peculiars valencians al costat dels ètims de la resta del domini: *vesprada* al costat de *tarda*, *eixir* al costat de *sortir*, etc. I només dos autors, Enric Valor i Maria Ibars, aporten un cabal lèxic personal notable i genuí del parlar viu de les seues respectives comarques: L'Alcoià i La Marina Alta, respectivament. Molt més ric i menys castellanitzat, sense cap dubte, el del primer.

Una vegada analitzats els trets característics gramaticals i lèxics del corpus novel·lístic estudiat podem concretar unes deduccions òbvies. En primer lloc, que cap dels autors no assumeix el criteri de «concentració unitarista», al contrari tots s'arreglaren darrere aquell policentrisme convergent, respectuós a nivell literari envers les variants gramaticals i lèxiques valencianes de genuïnitat històricament provada. En segon lloc, que la major coherència d'acord amb la proposta de llengua literària elaborada per Sanchis-Salvador-Giner, l'ofereixen les novel·les de Miquel Adlert i

Maria Beneyto –corregida, no ho oblidem, per Enric Valor– (demostratius reforçats, possessius valencians *meua, teua, seua*, increment *-eix* dels incoatius –proposta de Sanchis- i imperfets de subjuntiu en *-às, -és, -ís*); *L'Ambició d'aleix*, d'Enric Valor (demostratius reforçats, possessius valencians *meua, teua, seua*, increment *-ix* dels incoatius –proposta Salvador-Giner–, imperfets de subjuntiu en *-ara, -era, -ira* en la llengua dels diàlegs, i –vet ací la tria menys coherent– amb les formes centrals o barcelonines en la llengua del narrador i accentuació oriental) i *Els horts*, corregit per Sanchis Guarnier (demostratius reforçats en la llengua del narrador i simples en els diàlegs, possessius valencians *meua, teua, seua*, increment *-eix* dels incoatius en la llengua del narrador i *-ix* en els diàlegs i, el punt més discutible, la simultaneïtat de les formes en *-r-* i *-ss-* de l'imperfet de subjuntiu tant en la llengua del narrador com en els diàlegs. *L'últim serv* manté igualment una pregona coherència bé que escollint les formes secundàries en els demostratius (simples) i imperfets de subjuntiu (en *-r-*), i l'increment *-ix-* dels incoatius (proposta Salvador-Giner). Les restants novel·les, com hem pogut comprovar, evidencien un eclecticisme que sense por haurem d'atribuir, llevat d'Antoni Igual i Úbeda, a la manca de domini lingüístic i normatiu dels autors (Beatriu Civera, per exemple, a *Una dona com una altra* confon el significat de *tanmateix* amb el de *igual que, de la mateixa manera que*), car són també aquestes mateixes obres, a excepció com ja he advertit, de *Delers de joventut* (*Tragèdies fernandines*), les que mostren el major nombre d'infraccions sintàctiques i lèxiques, no sols castellanismes, sinó també autèntiques marrades, com ara en aquest diàleg en què un «beneit» afectuós converteix l'amiga en una persona, si no santa, almenys beneïda: «¡No et poses trista, Irene!» –li diu Maria Teresa– “«¡No em pose trista beneïda!» –li contesta l'amiga–”. (*Una dona com una altra*, p. 92). Totes aquestes últimes novel·les són les publicades per l'editorial Sicània del senyor Nicolau Primitiu, de criteri, com ja havíem avançat, molt contemporitzador amb l'original, i alhora resultat del model de llengua literària perseguit per la casa: “SICÀNIA treballa, en quant possible, per la consecució literària d'una llengua baleo-catalo-valenciana acceptable i equitativa qu'els [sic] pobles nostrats puguin acceptar sense sentir-se humiliats” (BON DIA, NADAL, BON DIA, NINOU, 1961).<sup>5</sup> Els fruits de tal política, tanmateix, segurament per manca de preparació lingüística d'escriptors i responsables editorials, no han estat gaire encomiables.

### 3.2 La llengua, eina narratològica

La llengua literària mantenia, sense dubte, grans dificultats per als escriptors valencians de la Postguerra. Ho acabem de veure: les vacil·lacions, les opcions morfològiques contradictòries, la manca de fluïdesa i de rigor lèxics, i, per si era poc, la castellanització sintàctica, havien de resultar obstacles de penosa superació, i

(5) Exemplar d'obsequi nadalenc de l'editorial, que contenia els *Contes sense fel* de Soleriestruch, València, 1961.



havien de provocar la falta de confiança que no podia deixar d'influir en l'ús narratològic de la llengua.

Només en un parell de novel·les, com ja sabem, podem descobrir una distinció entre la llengua del narrador i la llengua dialògica: *Els horts* i *L'ambició d'Aleix*. La primera amb diversificació morfològica en els demostratius (reforçats en la llengua del narrador i simples en la dialògica) i en la conjugació (increment *-eix-* dels verbs incoatius en la llengua del narrador i *-ix-* en la dialògica). La segona només amb diferenciació en la conjugació (imperfet de subjuntiu amb *-ss-* en la llengua del narrador i amb *-r-* en la dialògica). Un esforç i un bagatge escassos que no han permès d'aprofitar les moltes possibilitats que el parlar valencià ofereix a un escriptor gramaticalment destre.

De fet un dels escriptor gramaticalment més compactes com Miquel Adlert fuig d'estudi i evita els diàlegs: les seues dues obres són des del començament a la fi un pur discurs del narrador, un discurs, diria Genette, narrativitzat. Solució molt semblant és l'adoptada per Antoni Igual i Úbeda, que, si no s'atreveix a eliminar el diàleg, el redueix a l'ínfima presència, sota el predomini absolut del discurs narrativitzat. És indiscutible que era la millor solució per a evitar-se problemes de coherència i versemblança, a costa, és clar, d'emmurdrir els personatges i renunciar a un element narratològic de gran potencial en mans hàbils. Sembla com una fugida davant el problema: ¿com fer parlar uns personatges valencians sense allunyar la seua llengua de la parla viva ni del model de llengua literària catalana dominant? Abans, sense eixir de la tradició novel·lística autòctona, un novel·lista il·lustre n'havia donat l'exemple, precedent viu en la memòria: Vicent Blasco Ibañez en el cicle de novel·les valencianes, impossibilitat també de fer parlar les seues criatures ficcionals sense trencar el «realisme», la versemblança, havia optat pel discurs narrativitzat. Potser, al capdavant, l'opció d'Adlert respon a uns motius simplement tècnic-narratius i no a la llengua, tanmateix, en la meua opinió, els entrebancs lingüístics hi degueren jugar un paper principal. No tots els nostres novel·listes, també és cert, tingueren idèntics escrúpols o preocupacions: Beatriu Civera, per exemple, no té inconvenient de fer utilitzar tant al narrador com a tots els personatges de la seua novel·la *Una dona com una altra*, d'història situada a Barcelona, el galimaties lexical i morfològic ja conegut (i el fet que la protagonista principal siga d'origen familiar valencià no n'és cap disculpa).

Enric Valor, tot i no renunciar al diàleg, també prefereix la major desimboltura del narrador i del seu discurs narrativitzat. Com ja ha fet notar Oleza (1982: 19), Valor, portat per la seua concepció novel·lística realista i la missió pedagògica de l'escriptor, ha frenat, ha sacrificat, la potencialitat dialògica. El narrador-déu, omniscient, serà l'encarregat de contar, de resumir i de «filtrar» els parlaments dels personatges. Així, només començar Vicente a contar la història de Pinet, el roder, a Aleix, el narrador li retira la paraula i es fa càrrec personalment de contar la vida i

miracles de Pinet al lector: “Li va seguir parlant de Pinet...” (p. 84). O quan Mingarro ha de contar a Aleix el “pecat més gros que li penjaven a don Macià” ni tan sols el deixa començar, el narrador li agafa la paraula des del principi: “En síntesi era que don Macià...” (p.54). A desgrat del domini poderós del narrador, el diàleg aconsegueix la seua funció en les escenes, uns diàlegs que van merèixer els elògis d’Estanislau Torres en una ressenya de 1961: “els diàlegs resulten vius, molt àgils, i ens fan conèixer una sèrie de modismes i àdhuc de mots, francament interessants” (Torres 1961: 15). També Oleza exalta les virtuts de parlar “tan saborosos com el del Mingarro” (Oleza 1982: 19). Per contra, Vicent Escrivà hi veu una manca de model de “llenguatge dialogal”, car en realitat hi ha un nivell de llengua uniformitzat, que evidencia un cert terror pel que fa a les expressions rònegament col·loquials (Escrivà 1985: 5-25). Al capdavant totes dues opinions són harmonitzables: des del punt de vista de la riquesa i personalitat de lèxic, sense dubte els diàlegs de *L’ambició d’Aleix* són no sols els millors de la novel·lística valenciana, sinó envejables arreu del domini; ara, també és cert que Valor no recorre a les possibilitats morfològiques ni excessivament a les expressions col·loquials, com li ha retret Escrivà. Però, insistim, la colossal deu lèxica de Valor li permet unes possibilitats úniques entre els novel·listes valencians de bastir una llengua tant del narrador com dels personatges d’una riquesa i d’un sabor sense paral·lel. Com assegurava Sanchis Guarner, Enric Valor és “l’escriptor valencià modern que ha escrit la prosa més rica i plena a la seva novel·la *“L’ambició d’Aleix”*” (Sanchis Guarner 1963: 75).

Els restants autors, sense les possibilitats lèxiques d’Enric Valor o perduts davant les dificultats gramaticals, no tenen idèntic encert en la confecció dels seus diàlegs. Maria Ibars, per exemple, que es preocupa de fer parlar un castellà peculiar, específic, a uns gitanos (“Miuztè ezotra que jancha entra. Como e der pueblo...” (*L’últim serv*, p.64), no manifesta la mateixa sensibilitat per a reflectir el parlar dels personatges, a pesar que “el Maltès”, segons se’ns diu, parla amb “accent estranger, barrejant totes les parles espanyoles” (p.15), sense que açò ens pugui fer oblidar la frescor d’alguns moments aconseguits gràcies a la introducció d’un lèxic viu i popular. Beatriu Civera, d’altra banda, podria exemplificar el cas oposat, una llengua dialògica encorsetada i inversemblant: “-¿ Vos agrada la mar? -interrogà de sobte Francesc. - Podrà dir que d’ella sóc enamorada, i del sol no pas dic menys”. (*Una dona com una altra*, p.127). O aquest cambrer que li contesta un “-Com us sia plaent” (p.184), d’idíl·lica localització.

#### 4. UNA OFERTA NOVEL·LÍSTICA DIVERSIFICADA

El corpus de dotze obres, si hi incorporem *L'Eros de Piccadilly Circus*, que ni que siga de forma succinta analitzarem a la fi com a novel·la emblemàtica dels canvis dels anys 70, ofereix un ventall força diversificat de models novel·lístics, amb una nota, però, general compartida: el desfasament estètico-literari respecte a les línies novel·lístiques dominants al llarg d'aquest parell de dècades. Una varietat d'oferta que jo propose d'agrupar en els corrents tot seguit desenvolupats.

##### 4.1 La revitalització del model fulletonesc

Cinc novel·les, garirebé la meitat del corpus, doncs, han estar bastides damunt el model de la novel·la de fulletó: *Entre el cel i la terra* i *Una dona com una altra*, de Beatriu Civera; *Vides planes* i *L'últim serv*, de Maria Ibars; i *Lina Morell. Un cas apassionant*, de Jordi Valor. La tècnica i el tractament temàtic hi demostren una revitalització, una actualització, dels mòduls fulletonescs, amb epidèmiques contaminacions dels cànons novel·lístics coetanis. En aquest grup, bé que en un apartat ben especial, caldria incloure *Delers de joventut* (*Tragèdies fernandines*), d'Antoni Igual i Úbeda, car la novel·la és el resultat, poc feliç, de la barreja de la recreació ficcional d'un període històric (el primer terç del segle XIX) i de les melodramàtiques vicissituds del jove protagonista.

Les dues obres de Beatriu Civera, *Entre el cel i la terra* i *Una dona com una altra*, exploten el vessant fulletonesc de la novel·la melodramàtica i de la novel·la rosa o sentimental, respectivament. *Vides planes* i *Lina Morell. Un cas apassionant* recreen el fulletó empeltat de costumisme líric. I *L'últim serv* mostra unes interessants connexions del fulletó social de partida amb el realisme social o històric.

*Una dona com una altra* respon plenament a una de les estructures bàsiques del fulletó: l'estructura melodramàtica triangular (cf. Ferreras 1972: 257-360). L'heroïna, Maria Teresa Albert, modista, directora d'una casa d'alta costura, s'enamora perdudament de Francesc Dòria de Gandesa, aristòcrata frívol, d'enganyadora aparença culta i profunda, capaç d'aprofitar-se del seu candor, mentre desdenya l'amor de Jordi Caules, el jove metge franc i honest.

*Entre el cel i la terra* és una novel·la tècnicament confusa en el planteig temàtic, traçat com una simultaneïtat de línies desenvolupades a l'uníson i barrejades sense motiu convincent: l'angúnia i els trasbalsos d'un matrimoni burgès motivats per la impossibilitat de tenir fills i les vicissituds d'una casa de maternitat per a marginades socials, on la protagonista esmerça els seus esforços altruistes en cerca d'una compensació espiritual. Fins i tot, i per si el tractament fulletonesc melodramàtic no era

suficient, en la novel·la no manca la incorporació de la història d'una d'aquelles mares esgarriades víctima d'un pintor desapareixu i d'un marquès cràpula.

En ambdues novel·les la tècnica és la convencional, del fulletó vuitcentista, la més accessible per a un públic no gaire ensinistrat: narrador-déu omniscient en tercera persona o, d'acord amb la terminologia genettiana, narrador heterodiegètic-extradiegètic amb focalització zero, temps de la història sense grans ruptures, composició per alternança de sumaris i escenes, l'espai de la història situat en ambients luxosos de les classes altes, i personatges plans, sense autèntica profunditat psicològica capaç d'individualitzar-los, de donar-los vida i superar l'arquetipus social.

La tècnica i els personatges són, cal reconèixer-ho, molt més fulletonescament convencionals en *Una dona com una altra*, però en ambdues són ben evidents. Tant en l'una com en l'altra novel·la descobrim idèntica actitud polític-social de l'autora, la típica del fulletó: l'oblit de la relació conflictiva de classes, substituïda per una defensa humanitarista dels estaments socials menesterosos. En conseqüència només hi haurà persones «bones» o «dolentes», siguen de la classe social que siguen, encara que –el públic lector mana– són molt més freqüents el «bons» entre els estaments humils que entre les classes dominants.

El narrador trenca de principi la imparcialitat testimonial i aconsegueix una incessant funció ideològica. Vet ací el retrat que fa del sindicalista a *Entre el cel i la terra* –l'únic de l'obra i per tant identificable com a prototipus social–:

”El Fosc” era d'aquelles persones que sembla que estan en el món per amargar la vida de tot el que tinga la desgràcia d'haver de viure a prop d'elles. La seua llengua era una destrat que no respectava la fama més digna. En el sentir d'ell, tota dona era una mala pècora, que tan sols s'arribava a l'home per tal de traure-li les pessetes, enganyant-lo després amb el primer que es presentés. Per això no havia volgut casar-se, i vivia sol com un bolet. Tampoc no guardava la més petita consideració als seus companys de treball, pensant que tots eren uns ganduls, que ni sabien complir en son deure, ni fer-se de respectar pels amos, aquestos capitalistes indecents, amb més vicis que diners, menys vergonya que un simi; segons la seua filosofia. (p.18)

El narrador, doncs, connota decisivament la seua informació. O, d'una manera més directa, segrega ideologia pura, com ara, per exemple, a *Una dona com una altra*: “com tota conversa iniciada per una dona, arribà el moment dedicat a les modes, i...” (p.116).

Ell és el vertader déu omnipresent que condueix el lector ben agafat de la mà des de la seua focalització dominadora. Els personatges són mers arquetipus per a representar la melodramàtica història d'un amor impossible entre xica somniadora de classe humil i l'aristòcrata perdís (*Una dona com una altra*) o el melodramàtic tractament del conflicte matrimonial a causa de l'absència de fills i la inutilitat de la

sublimació per l'esforç altruista (*Entre el cel i la terra*); en tots dos casos, com pertoca al bon fulletó, amb desenllanç moralitzant.

*Vides planes* i *Lina Morell. Un cas apassionant* conjuguen la base fulletonesca amb la incorporació d'un costumisme idealitzant o líric. L'estructura melodramàtica triangular i el seu desenvolupament (Roquet-Maleneta-Manolo, a la primera; i Ramon-Lina-Arístides, a la segona) és embolcallada per un accentuat ambient costumista: la descripció dels costums, de les festes (el porrat, per exemple, a *Vides planes*), del treball (el món del treball del camp a *Lina Morell. Un cas apassionant*). I subjacent una ideologia conservadora típica del costumisme: la supremacia espiritual de la gent humil del camp i de la muntanya sobre el món trasbalsat de les ciutats. A *Vides planes* la veu narrativa ho reivindica textualment:

Bé s'adonava [Anna Maria] que si els corrents de la ciutat li duïen algun neguiteig de baixos sentiments, pensament fluïxos d'enveges o d'orgulls, l'aigua de l'altura els esbandia donant-li la pau el sol desig que no li mancaren l'aire i el sol abundosos que li enfortien la vida. (p.30)

Contra la destrucció urbana, el camp i la muntanya s'erigeixen en el beatífic món de la rectitud tradicional. Jordi Valor confessa la seua intenció primera: "no tenia més pretensió que posar de relleu la vida tranquil·la i senzilla de les rodalies de la Serra Mariola en aquells moments en què tota l'Espanya semblava dominada pel virus de la política agressiva més desenfrenada" (Valor 1964: 5).

Aquest ingredient costumista sublimitant és igualment l'origen d'uns personatges-arquetipus del món camperol absolutament idealitzats que, en el cas de la novel·la de Maria Ibars, serveixen de portaveus del lirisme de l'autora, sobretot Roquet, un xiquet capaç de parlaments com aquest a «Beleta», la seua cabra:

- Tu em diries, "Beleta", per què de més en més, les flors m'entendriuen, per què el seu perfum corre pel meu venam fent-me la sang emocionada, per què ixen llàgrimes als ulls en besar-les, per què la llum del sol em fa vore papallones de colors obsessionants que voldria i no puc apresonar; per què prendia un vol com les abelles percaçant un anhel nou, diluït, que està en mi i s'escapa enduent-se'm; per què la fonteta em parla ara en altres veus que l'ànima embadalixen i no acaba d'entendre; per què tu em commous i sent una empemta nova al teu contacte i tebior...

[...]

- Tu, "Beleta", em diries... (p. 38)

Però, recordem-ho, a la base de tot el fulletó continua essent la peça fonamental. Idèntic desenvolupament melodramàtic del tema i idèntica tècnica narratològica i de creació dels personatges: el narrador omniscient en tercera persona o narrador heterodiegètic-extradiegètic amb focalització zero, el temps de la història de progressió



força lineal, composició per l'alternança de sumaris i escenes, espai situat ara en el camp, els personatges plans desprovists de profunda entitat psicològica. Tot al servei de la convencional evolució estereotipada dels amors dels protagonistes.

La darrera novel·la d'aquest grup, *L'últim serv*, és sense dubte l'obra més curiosa i interessant. Una criatura literària híbrida del model novel·lístic del fulletó social i del model del realisme social o històric de la Postguerra.

La novel·la, ben significativament, se subtitula «novel·la social», de manera que adverteix el lector de la intencionalitat temàtica de l'obra. Ara bé, el tractament del tema —l'explotació dels treballadors al llarg del primer terç de segle en un magatzem de confecció de la pansa a Dénia— i la tècnica pertanyen als models fulletonescs vuitcentistes, mentre que la concepció dels personatges i la importància de l'escena, l'acosten a la novel·la social de Postguerra.

El «behaviorisme», model de la novel·la del realisme històric, reclamava la desaparició del narrador-déu, aquell informador subjectiu que filtra tota la informació que transmet. En conseqüència, la veu narrativa s'ha de limitar a contar el menys possible i a mostrar el màxim; és a dir, la focalització dominant ha de ser externa, de tal manera que el narrador no pot penetrar ni conèixer la interioritat dels personatges, ha de *saber* menys que els personatges: ha de complir la funció d'una càmera cinematogràfica, només pot veure i escoltar i només ens pot transmetre allò que veu i que escolta. La importància, la necessitat, d'incorporar llargues escenes, que permeten donar la informació directa al lector, és òbvia i moltes de les novel·les més representatives del corrent són al capdavant una enorme escena per on entren, ixen i dialoguen els personatges.

Des del punt de vista temàtic la intenció del realisme social o històric era de mostrar un fragment viu de la societat en tota la seua cruesa i veritat, directament, literalment. Calia, per tant, substituir l'heroi i l'heroïna individuals de la novel·la tradicional pel protagonista col·lectiu. Desapareix «el» personatge substituït per l'eixam de personatges.

*L'últim serv* comparteix amb aquest corrent novel·lístic la concepció del personatge col·lectiu i la importància estructural de l'escena. Tota la història —com sempre en el sentit genetià d'aquest concepte— gira al voltant d'un espai vertebrador: el magatzem, per on ens acompanya el narrador introduint-nos en les diferents converses dels rotgles de treballadores, sobretot, i de treballadors. Aquesta successió d'escenes enllaçades les unes amb les altres mitjançant aquesta mena de coixins narratius que són els sumaris, esdevé l'eix de la novel·la.

Ara bé, la resta dels elements tècnics i el tractament temàtic la restitueixen al model fulletonesc. El narrador omniscient en tercera persona o narrador heterodiegètic amb focalització zero, que, lluny d'actuar amb l'objectivitat i impassibilitat de la càmera cinematogràfica, filtra, connota, ideologitza, constantment la informació. Aquesta funció ideològica del narrador és tothora present, ja amb connotacions com,

per exemple, les que acompanyen els treballadors (*servs, bestiar, esclaus, empresonats, reclosos*, etc.), ja amb la pura intervenció adoctrinadora, com ara: “la misèria de la mort remou en el cor humà i fa surar allò que en ell hi ha de millor: la indulgència, la compassiva pena i el perdó” (p.180).

I l’acostament a la problemàtica social: la defensa humanitarista, de què abans hem parlat, sense arribar a qüestionar l’ordre social establert i la contradicció de classe. És una visió de la injustícia social que busca la llàgrima del lector més que no l’assumpció d’un compromís polític conseqüent. En uns altres mots, és un tractament melodramàtic típic, en què no manca fins i tot el to patètic de la mort en accident laboral d’un treballador, a conseqüència de la desnutrició i de l’esgotament. Però després de tota la llarga sèrie de clams contra la injusta penúria dels assalariats conclou la novel·la amb un diàleg celestial –vull dir esdevingut al cel– entre amo i encarregat del magatzem on l’un i l’altre deploren els excessos comesos en la vida passada i exalcen la via humanitària de la concòrdia entre patrons i proletaris.

A més a més, algunes desviacions de la història, com la incorporació de la narració breu, *La descalumniada*, publicada originalment a *Nostres Faulelles* (núm. 2, 1961) i recollida al capítol XII sota el títol *El Dolç*, no fan més que palesar els dubtes composicionals de l’autora i l’eclecticisme del model emprat.

*Delers de joventut (Tragèdies fernandines)* pertany de manera particular a aquest corrent fulletonesc. L’obra, concebuda sota els paràmetres de la novel·la històrica, compta –i d’ací la inclusió en aquest grup– per donar vida ficcional al retaule històric amb el motiu, tractat segons els cànons fulletonescs, de l’angúnia existencial del protagonista, exacerbada per un enamorament malguanyat que el durà al suïcidi.

La novel·la comença i acaba amb una cita del *Werther* de Goethe, diàfana clau per a entendre les vicissituds d’un protagonista creat a imatge i semblança de l’heroi goethià. Ara bé, tot el romanticisme, si hom vol ja hiperestèsic però d’elevada essència lírica de l’original, cau en mans d’Igual i Úbeda en un sensibler melodramatisme que li impedeix d’assolir la sentida veu poètica del model.

Les afliccions vivencials del protagonista mai no superen unes insulses motivacions i la capital desventura amorosa esdevé una trista paròdia fulletonesca: Vicent Ferrís, el protagonista, atret des de la infantesa per una joveneta física, òrfena de pare i de bona família econòmicament vinguda a menys, decideix de disparar-se un tret al cap en descobrir a la fi, a la mort de Peranceta, quan no hi havia remei, que els seus sentiments envers ella eren d’autèntic –i ara ja impossible– amor.

Escrita en primera persona, aquest narrador homodiegètic més que no transmetre’ns la malenconia existencial, l’angúnia metafísica, del romanticisme genuí, només aconsegueix de reeixir en una part de la seua funció: servir d’excusa per a esbossar la vida –i en especial manera els esdeveniments polítics– de la València del primer terç del segle XIX. El títol és ja ben revelador de la dualitat composicional: “delers de joventut”, en referència a la problemàtica íntima del protagonista, i “tragè-



dies fernandines”, en al·lusió al retrat dels esdeveniments polític-socials. La resolució, com ja he apuntat, no és gaire afortunada, entre altres raons, perquè aquesta dualitat no ha sabut ser conjuntada: per a pintar el fresc polític-social de l'època de poc ajut podia servir un heroi afligit per mel·liflús defalliments existencials i fulletonesc —que no romàntic— desgraciat enamorament. Antoni Igual i Úbeda, historiador d'ofici, coneix València, la seua vida i els seus protagonistes, però la recreació novel·lada li falla pel costat de la ficció. L'heroi és massa arquetípic i epidèrmic, una simple criatura ficcional discursajadora —quasi tota la novel·la és un sumari en boca del protagonista només molt accidentalment tallat per exigus diàlegs— en defensa de la llibertat, com a resolt activista liberal, i en confessió de les seues angúnies vivencials.

Potser un dels aspectes més interessants de la novel·la siga la lectura —si tal vegada no provocada en l'origen per l'autor, almenys raonablement plausible— actualitzada als anys d'una nova època reaccionària i dictatorial —l'època franquista— dels continus al·legats en vindicació de la “llibertat” i “la dignitat humana”, filtrats amb l'argúcia d'un context històric pretèrit: “El tio Ximo havia mort, com va viure, sense fer pols ni remolí. Era un veterà de la guerra contra tot allò que significava despotisme. Quants, com ell, han mort i han de morir, anònimament, en defensa de la llibertat i de la dignitat humana!” (p. 218), clama el protagonista una de tantes vegades.

#### 4.2 La reelaboració del realisme vuitcentista

Dues obres, *L'ambició d'Aleix* i *Els horts*, opten per la reelaboració d'un altre model novel·lístic tradicional: el realisme vuitcentista. Ambdues, tal com assenyala-va Oleza en estudiar la primera, són hereves, en gran mesura, “de les fórmules narratòries del realisme del XIX. Hi ha la mateixa ambició de conjugar l'anàlisi psicològica i la sociològica” (Oleza 1982: 20), tot i que ni en l'una ni en l'altra —com també ha advertit Oleza de *L'ambició d'Aleix*— l'anàlisi sociològica no supera la recreació d'un cert ambient estereotipat, mentre l'anàlisi psicològica dels personatges resulta massa epidèrmica i lineal. Els personatges, sobretot els de *Els horts*, esdevenen massa plans, massa arquetipus monolítics.

Ambdues novel·les apareixen com a filles literàries de la tècnica i la composició del realisme del XIX. El narrador és el narrador-déu omniscient en tercera persona o narrador heterodiegètic amb focalització zero, el narrador amb més prerrogatives, gairebé absolutes, i, per tant, que no dubta fins i tot d'assumir una funció ideològica o interpretativa per tal d'adoctrinar o ensinistrar el lector, com ara amb aquesta explicació filològica que cap criatura ficcional no li ha demanat ni exigeix el desenvolupament de la història:

¡Quins secrets els de les paraules! Hi ha paraules soltes que dins el corrent viu del llenguatge, queden sempre quietes i formals, mantenen el seu significat estricte, fidels a la seua nissaga etimològica i el seu entorn semàntic, mentre que en podem veure d'altres que hom diria que creixen en moments històrics determinats i cobren un cert moviment autònom, una certa capacitat d'iniciativa indòcil, i això els permet de llevar l'àncora que les ferma al diccionari, fer alguna navegació per propi compte, encara que, després d'algun temps, hom les veja tornar al port, fondejar de bell nou i amarrar-se al fitó gramatical. (*Els horts*, p. 148)

El lector no té una altra solució sinó deixar-se portar pel camí obert pel narrador, que fins i tot de tant en tant se li adreça directament, en una funció comunicativa, per tal d'estretir els lligams i d'assegurar-se el seu concurs: “Amava Aleix –¿qui en dubta?– encara que distretament” (*L'ambició d'Aleix*, p. 25), “D'ença de conèixer-la, de xic, ja sabem que Aleix l'admirava...” *L'ambició d'Aleix*, p. 94).

I la composició en l'alternança tradicional de sumari i escena, amb una importància notòria, com abans hem vist, del discurs narrativitzat, furtat pel narrador de la boca dels personatges i traslladat, resumit per ell, al lector.

Però damunt aquesta concepció novel·lística realista, Enric Valor i Martí Domínguez afegeixen un component ideològic decisiu: un idealisme que, li agafe els mots a Oleza, “tendeix a esponjar i estovar la matèria realista amerant-la de bons sentiments, vagues aspiracions a la virtut i, sobretot, coartades (justificacions) ideologistes als fets argumentals” (Oleza 1982: 22). Enric Valor mateix m'ha confirmat que va concebre *L'ambició d'Aleix* des d'una perspectiva de discrepància i oposició al realisme «tremendista» de la Postguerra<sup>6</sup> i Martí Domínguez, en parlar al pròleg dels motius tinguts en compte per a no canviar el nom real de Xàtiva, el poble on s'esdevé la història, exposa uns arguments que nosaltres podríem fer extensius a la concepció estètica global de la novel·la: “Però ¿no té més força un nom real, i més si és el de Xàtiva, encara que la del llibre siga meitat fantàstica? Si, meitat fantasia; l'altra meitat, però, vera de totes veres...” (p. 8).

Un idealisme que els porta, a tots dos, a simbolitzar els pobles i la natura com una mena de refugi contra la destrucció de les grans ciutats: estret contacte del protagonista amb la muntanya, a *L'ambició d'Aleix*, i unió íntima amb l'horta xativina, a *Els horts*. Un esperit bucòlic, una concepció idealista de la natura, que s'amalgama a l'estructura realista: els guanys en les descripcions íntimes, apassionades, de la muntanya o de l'horta, de l'espai físic convertit en centre neuràlgic, afegeixen en contrapartida un greu entrebanc per a una més «real» visió del context sociològic i la complexitat psicològica dels personatges.

(6) Enric Valor m'ha comentat que Miquel Adlert li passà a signar una mena de manifest francès contra el «lletgisme» —«tremendisme», dirien els novel·listes espanyols— arran de la lectura del qual decidí escriure una novel·la de reacció contra el que entenia com a rabejament en una visió morbosa de la part negra de la societat.

### 4.3 La novel·la religiosa

Com ja han advertit Jordi Castellanos i Maria Campillo,<sup>7</sup> per novel·la catòlica hom no pot entendre, en sentit estricte, un corrent estètic o formal uniforme, però és innegable la seua presència en la Postguerra amb unes característiques ideològiques i tècniques constatables. Es defineix per la conjunció d'interessos religiosos, intenció d'incidir sobre la consciència del lector, i estètico-literaris, rebuig del naturalisme i interès per les inquietuds morals de la persona, refractàries a l'anàlisi positivista. «La novel·la catòlica, doncs, –en mots de Castellanos-Campillo– abandona la narrativa exemplar o de tesi que havia utilitzat en el passat, i intenta d'aproximar-se a la vida, de penetrar en les profunditats individuals de l'home en tant que ésser moral i religiós, que viu enmig de la contradicció entre la matèria i l'esperit, entre Déu i el diable i, per tant, en col·lisió permanent. Per això, els models narratius que segueix són, per dir-ho així, els de la novel·la de l'experiència, que li permeten l'afloració dels conflictes humans i, a través d'ells, l'accès de la literatura a la dimensió ètica i metafísica de l'home» (Campillo - Castellanos 1988: 71). Les dues obres de Miquel Adlert (*I la pau* i *El salze a la sendera*) es relacionen en part, només en part amb aquest corrent, car més que no una anàlisi pregonada de la problemàtica íntima de l'ésser humà, hi domina la preocupació religiosa d'adaptar la vida als preceptes cristians. Novel·la religiosa, doncs, amb més exactitud que novel·la catòlica en el sentit amb què l'hem definit ací.

*I la pau* és, tota la novel·la, el seguiment de les inquietuds catòliques del protagonista, Jordi Ribera. Mitjançant un narrador-déu omniscient en tercera persona (aquell narrador heterodiegètic-extradiegètic amb focalització zero) se'ns van contant les angúnies, els dubtes religiosos dels personatges. A més a més, el narrador ací no sols veu il·limitat el seu poder de coneixença i els més amagats pensaments, sinó que fins i tot és l'únic que parla: el discurs narrativitzat del narrador substitueix els diàlegs dels personatges. El resultat és una presència del narrador abassegadora, ofegadora, damunt el lector, al qual s'adreça, en funció comunicativa, per tal d'atraure'l i responsabilitzar-lo: “¿I és que el nom de mare no és el més espontani que sorgeix en el dolor?” (p. 22). O, quan adoptant una funció ideològica i pedagògica, el sermoneja directament:

A més, per a Jordi, com per a altres companys, entraria més avant un nou element a completar la seua idea de la Universitat: l'amor a la mateixa, i l'amor és inseparable d'una intimitat, tant en l'aspecte humà com en el diví, perquè si en l'humà l'amor duu a una com ànsia per fusionar-se amb la persona amada, essent com un mateixa –una sola carn en frase del Gènesi– el que constitueix la màxima intimitat; així en l'amor diví, que és com una fusió amb Déu, i que en la vida dels grans sants, amerats d'amor a Déu, és el màxim anhel de la imitació de Crist, condensant-se tot el misticisme i ascetisme en l'aspiració d'aquesta imitació. I és el mateix Déu qui, en doble misteri d'amor pels

(7) Dec a Jordi Castellanos la proposta del concepte “novel·la religiosa”, més que no “novel·la catòlica”, per a definir les novel·les ací analitzades.



hòmens –Redempció i Eucaristia– primer es fa home i després se’ns dóna continuament –real, veritable i substancial– sota les espècies de pa i vi, per a aliment espiritual de la nostra ànima. I àdhuc els texts sagrats remarquen aquesta característica semblant dels dos amors en servir-se el Càntic del Càntics de l’amor de l’home i la dona per tal de simbolitzar el de Crist i el de la seua Església. Per això, per aquesta amor que Jordi concebria per la Universitat... (p. 36)

La influència absoluta de l’afany proselitista, l’adoctrinament catòlic, esdevé al capdavant l’entrebanc decisiu que impedeix l’autor de construir uns personatges de vertadera i complexa psicologia i no uns mers titelles arquetípics representatius del seu paper adjudicat de bell inici. Falla, justament, la peça imprescindible d’aquest tipus de novel·la: una convincent i profunda anàlisi psicològica. El plantejament, d’altra banda, d’una història bastida damunt una relació melodramàtica triangular entre els dos amics (Jordi i Lluís) i la revolucionària i agnòstica Sara (a la fi convertida al catolicisme), acaba de destruir el molt feble tram novel·lístic.

*El salze a la sendera* és una novel·leta que jo propose d’anomenar espiritual, car una vegada més un narrador-déu absolut ens transmet amb discurs narrativitzat “la impossibilitat de trobar-se llurs ànimes [les dels protagonistes, Ramon i Marta] en una perfecta sintaxi”, perquè a Marta “li mancava el sentiment de l’amor” (p. 38). Ara, més que no adoctrinar i exemplificar sobre la necessitat de la fe religiosa, l’autor s’endinsa pels camins de la presentació de la vida espiritual, del sentiment poètic, d’un ésser sensible –fill tardà del romanticisme– perdut i aïllat en la seua solitud. Tanmateix el lirisme imprescindible d’aquest tipus d’obres hi és del tot absent, substituït per un mel·líflu romanticisme, incapaç de donar suport al melodrama amorós.

#### 4.4 L’intent de novel·la social

*La dona forta* és una novel·la influenciada pel corrent del realisme social. Hi comparteix idèntic intent de descriure un fragment de la vida social, una mena de testimoni, pretesament objectiu. Com ja he apuntat adés, en analitzar *L’últim serv*, els trets bàsics de la tècnica narrativa d’aquest corrent, almenys en les propostes «behavioristes», són la focalització externa, és a dir, la renúncia del narrador a l’omnisciència total, i la substitució de l’heroi o heroïna individuals pel protagonista col·lectiu, per l’estol de personatges que vivifiquen aquesta mena de retaule social recreat.

I en efecte a *La dona forta* el narrador, a pesar de no renunciar del tot a l’omnisciència, que li permet d’introduir-se en els pensaments dels personatges, assumeix una focalització externa dominat i la funcionalitat comunicativa d’una càmera cinematogràfica: contar el que veu i reproduir les converses. El personatge és també col·lectiu, tal com exigeix l’intent de reflectir una parcel·la de la societat.

Ara bé, d'altres elements condicionen decisivament, fins a destruir-lo, el testimoni objectiu, com ara la localització ideal o localització indeterminada de la història i el component ideològic de base catòlica. El tema plantejat, l'emancipació social de la dona, esdevé un pur discurs ideologitzat, conservadorament ideologitzat —com més avall veurem—, que l'autora exemplifica en una història diversificada, d'acord amb els personatges, estereotipada i melodramàtica. Només l'epidermis, la coincidència d'alguns trets, pot relacionar *La dona forta* amb la novel·la social.

#### 4.5 Novel·les «femenines», però no «feministes»

El tema de la novel·la acabada d'analitzar ens introdueix en un punt interessant del nostre estudi: l'especificitat literària d'aquestes novel·listes valencianes. Elaine Showalter al seu llibre *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*, distingia tres fases principals del desenvolupament històric de la literatura escrita per dones, comunes, d'altra banda, a totes les subcultures literàries: la primera o Femenina (Feminine), d'imitació i interiorització de la tradició i els models artístics dominants; la segona o Feminista (Feminist), de protesta contra aquest models i valors i defensa dels drets i models propis; i la tercera o de la Dona (Female), d'autodescobriment i cerca de la identitat diferenciada (Cf. Showalter 1977: 13). El primer període abraça des de 1840 (aparició de pseudònims masculins) fins a 1880 (mort de George Eliot); el segon, des de 1880 fins a 1920; i el tercer, de 1920 fins a l'actualitat, amb una nova embranzida en la dècada dels seixanta amb la irrupció del moviment de la dona.<sup>8</sup>

Doncs bé, les nostres novel·listes resten molt allunyades del període que cronològicament els correspondria si traslladàvem la proposta de Showalter sobre les novel·listes angleses a la literatura catalana. Beatriu Civera i Maria Ibars no qüestionen per a res la tradició dominant i els models artístics, conformatats pels homes. L'únic tret distintiu podria ser un major protagonisme de personatges femenins, però sense cap qüestionament del rol tradicional, i, sobretot a *Una dona com una altra*, un tímid reconeixement de la inutilitat de la vida burgesa de la protagonista, relegada a casa com una peça més de la llar.

La novel·la de Maria Beneyto, dedicada a la recreació literària de la problemàtica social de la dona, i de la qual hom podia esperar un compromís amb les tesis feministes, no passa de ser un al·legat ideològicament conservador contra les reivindicacions d'emancipació de la dona: condemna l'avortament i aboca al fracàs la «dona forta», Carme d'Arocarena, que amb el seu caràcter ha dominat l'home i ha dut la ruïna al matrimoni, vincle exalçat a la novel·la.<sup>9</sup>

Al capdavant novel·listes «femenines», però no «feministes» en el sentit exposat per Elaine Showalter.

(8) Aquest treball ha estat també aprofitat per Jaume Pérez Montaner en el pròleg a Beatriu Civera, *Confidencial*, Gregal, València, 1986, p.14, on va arribar a unes conclusions, referides a Beatriu Civera, concordants amb les meues sobre totes les novel·listes valencianes de l'època.

(9) L'autora mateixa n'és conscient. En unes línies escrites ara per a la segona edició (Institució Alfons el Magnànim, València, 1990, pp. 41-43), vol aclarir que, si el lector actual veu l'obra «anacrònica», «plena de claudicacions» i fins, tot «masclista», ha d'entendre les pressions, la imposició de l'ambient en què fou escrita, que li impediren de realitzar una denúncia del sometiment de la dona més coherent i atrevida.

#### 4.6 La renovació dels setanta

En 1971 apareixia a Barcelona la novel·la de Mercè Linyan, només un any després Martí Domínguez publicava *Els horts* i l'any següent Amadeu Fabregat guanyava el Premi Andròmina dels Octubre. Cara a cara, doncs, a inicis de dècada, la tradició novel·lística i la renovació, que aportaria noves tècniques narratives i la renovada temàtica d'uns escriptors fills del maig del 68.

*L'Eros de Piccadilly Circus* incorporava una història en gran part desenvolupada en el món londinenc *hawky*, amb els ingredients de la marginació i la droga, i una tècnica que acaba amb la narració omniscient en tercera persona, substituïda pel narrador en primera persona o autodiegètic amb focalització dominant interna fixa en l'heroïna, que a manera de confessió ens narra la seua vida.

L'aportació de Mercè Linyan al món novel·lístic valencià degué ser, sense dubte, nul·la, per les raons ja exposades a l'inici del present estudi, però si més no simbòlicament inaugurava els canvis que havien de caracteritzar aquella dècada.

#### 4.7 La feblesa del circuit literari valencià

La feblesa del circuit literari català de la Postguerra era una constatació perenne a les pàgines de les revistes. El triangle bàsic autor-editor-lector mancava de la suficient consistència per tots els costats. Ferran de Pol, l'any 1960, després de recordar la irrenunciable necessitat d'aquests tres elements -autors, editors, lectors-, tots indispensables, car “la supressió de qualsevol d'ells implica, necessàriament, la inexistència de fet de la literatura a la qual el nom hauria pogut escaure”, conclou denunciant que “tenim, doncs, alguns autors, pocs editors i escassíssims lectors. En resum: a penes una literatura” (Ferran de Pol 1960: 18). La major part dels clams van adreçats als lectors, o millor, a la manca de lectors. Maurici Serrahima xifrava l'any 1959 en un miler d'exemplars la venda no «excepcional» de novel·la catalana, i en uns 3.000 a 4.000 les de major èxit (Serrahima 1959: 15), xifres aquestes que, en la seua opinió, ja permetien d'engegar i mantenir el circuit. Però Joan Sales, un parell d'anys més tard, tot recollint les dades d'unes enquestes als editors, augmentava la xifra màxima de venda a uns 4.000-6.000 exemplars, que ell considerava insuficients per a normalitzar el món novel·lístic català, després de recordar que un novel·lista en castellà pot arribar a vendre'n 100.000 (Sales 1961: 17).

Alhora aquesta anèmia editorial comportava en opinió de crítics i escriptors un perillós desfasament estètic: “És un dels mals de les literatures menors o marginals. Hi ha un abús de tradició morta. La tècnica s'hi ensepeix i la creació confia massa en ella mateixa i en l'èxit passat”, afimava Triadú el 1960 (Triadú 1960: 13); “en gran

mesura [...] –per emprar un terme ben conegut en biologia– [és] un fòssil vivent”, rematava Pedrolo un any després (Pedrolo 1961: 16).

Les solucions, és clar, passaven en opinió unànime per trencar el cercle viciós pel costat del lector. Ara, les propostes estètiques per a guanyar-se aquest públic necessari divergien tant com després hom pogut comprovar en l’obra de cadascun.

Si la situació no era, doncs, gaire satisfactent al Principat, molt menys podia ser-ho al País, on es multiplicava la manca de professionalitat d’autors i d’editors, els lectors quedaven reduïts gairebé al cercle d’amics, els tiratges, per tant, giraven al voltant d’uns quants centenars i el desfasament estètic era encara més notori. Per exemple, segons les úniques dades aconseguïdes, les ofertes per l’editorial Sicània,<sup>10</sup> de les novel·les *Entre el cel i la terra*, *Una dona com una altra*, *Vides planes* i *L’últim serv* es va fer un tiratge de 400 exemplars, sense augment, per tant, al llarg d’una dècada (1956-1965), quantitat absolutament ridícula que palesa l’autarquia del món literari valencià i la impossibilitat de venda arreu dels Països Catalans. Més que no d’amateurisme caldria potser parlar de pura indigència.

D’altra banda, com ja hem vist, l’oferta estètica denunciava un desfasament crònic respecte al context català i, no diguem, europeu. En un moment en què l’horitzó d’expectatives dominat en la crítica i el públic avançats sol·licitava les novel·les del realisme social o històric, els nostres novel·listes s’hi oposaren. Jordi Valor, per exemple, en comentar *Entre el cel i la terra* testimonia una actitud general de rebuig a aquest corrent: “La lectura de esta gran novela reconforta el alma porque presenta un ambiente y una forma completamente distintas a la mediocridad de lo usual y lo corriente. Aquí se halla barrido el lenguaje chabacano y con frecuencia procaz de las novelas hoy en boga. Nada de personajes y ambientes morbosos; todo claro y limpio como nuestro sol mediterráneo” (Valor 1958: 31). Tampoc, però, no s’optà per una alternativa de renovada novel·la psicològica com exigia, per exemple, coetàniament, Llorenç Villalonga, (per exemple, Villalonga 1960: 12-15) i produïa ell mateix o, per altres camins, Mercè Rodoreda. No cal ni dir que igualment no va penetrar la influència de l’existencialisme, dominant a l’Europa de la Postguerra, i que influí l’obra d’un Manuel de Pedrolo o d’una Maria Aurèlia Capmany. Ni tampoc, per fi, no arribà la revolució del nouveau roman. Difícilment amb tal oferta, de la qual només *I la pau* i, en menor grau, *La dona forta*, sintonitzen amb l’actualitat literària, hom podia arribar a un lector exigent.

No oblidem, tanmateix, que al costat d’aquest horitzó d’expectatives dominants, almenys en l’avançada cultural, coexistia un altre horitzó conformat per uns lectors menys exigents, però tant o més importants quantitativament: el de la novel·la consumista en totes les seues variants, rosa, d’aventures, policíaca, etc. Un horitzó d’expectatives que sí que rebia l’atenció dels nostres novel·listes, però que al capdavall, pels tiratges coneguts, devia correspondre a un tipus de lector aliè a la producció en català.

Haurem de concloure, doncs, que el món novel·lístic valencià era un ghetto.

(10) A la fi de cada número de *Nostres Faulelles* hom adjuntava les diverses col·leccions de l’editorial i el tiratge de cada obra. Per contra a la fi de la primera novel·la hom afirmava que se n’havia fet un tiratge de 1.200. La veritat és que no acabe de veure una explicació que no siga la d’un error, car aquesta xifra discrepa, i molt, de les donades per l’editorial. De tota manera, la informació oferta per Sicània no manca d’oblits. De cada novel·la hom dóna la següent informació: *Entre el cel i la terra* (40 en corrent; 120 en fil; 240 en il·luminada), *Una dona com una altra* (40 en corrent; 120/130 en fil; 240 en il·luminada), *Vides planes* (40 en corrent; 120 en fil; 240 en il·luminada), *L’últim serv* (120 en corrent).

Em sembla que la informació, de vegades 120, de vegades 130, per a l’edició en fil de la novel·la *Una dona com una altra* és un error tipogràfic. En *L’últim serv*, a més de l’oblit de les xifres de dues columnes, hi ha un canvi de columna de l’edició en fil a corrent.

## 5. CONCLUSIONS

1. La llengua literària al País Valencià ha superat per fi el greu problema ortogràfic, morfològic i en menor grau sintàctic. La qüestió de «noms» no afecta la unitat de la llengua.

2. De les dues concepcions en què es debatia el model de llengua literària, la unitarista i la policèntrica convergent, només Fuster reivindica teòricament i pràctica la primera. L'estudi de les novel·les de la Postguerra demostra que tots els autors optaren per la incorporació de l'accentuació (llevat d'Enric Valor) valenciana (i occidental) i dels trets peculiars morfològics i lèxics.

3. L'escàs conreu de la prosa abans de la Guerra dificultà un major èxit en els esforços dels nostres novel·listes, que no comptaven pràcticament amb una tradició en què basar-se. Només Enric Valor, amb algunes vacil·lacions que corregirà en les reedicions següents, Miquel Adlert, Martí Domínguez, amb l'ajut corrector de Sanchis Guarner, i Maria Beneyto, amb el concurs d'Enric Valor, ofereixen una proposta de llengua literària coherent. Per contra, la correcció gramatical d'Igual i Úbeda no impedeix la manca d'una opció coherent. Els dubtes entre els escriptors romanien. Encara l'any 1972, Martí Domínguez confessava al pròleg de la seua novel·la la màxima preocupació per tal d'assolir una llengua literària des de València: «Per a l'autor —ho confesse— el veritable protagonista d'aquesta novel·la ha estat el llenguatge. Ell, molt més que els tipus i l'acció, l'han feta brostar i créixer» (p. 7).

4. El conjunt de novel·les publicades durant aquest període, tot i el seu nombre escàs, significa un autèntic salt quantitatiu dins el procés de recuperació literària en català al País Valencià. I més encara si tenim en compte les adverses circumstàncies de la Postguerra.

5. El desfasament estètic és la característica definidora d'aquest corpus novel·lístic, que només amb *I la pau* (1953) i, en menor grau, *La dona forta* (1967) s'acosten a les noves tendències novel·lístiques coetànies. La resta recupera models passats, de manera que el retard i l'allunyament del gust estètic imperant en l'horitzó d'expectatives del lector avançat és abismal; més aprofundit encara en algunes obres pel temps transcorregut des de la seua redacció fins a la seua publicació: *L'ambició d'Aleix*, apareguda el 1960, era ja acabada al voltant de 1950, *Vides planes*, publicada el 1962, ja era escrita el 1949, i *Lina Morell. Un cas apassionant*, editada el 1964, portava descansant en el calaix des de 1942.

6. L'esquifit circuit literari valencià, que hom havia intentat d'envigorir amb la contribució de la novel·la, sembla que no pogué vèncer les dificultats. La manca de sintonia estètica i tremp artístic de l'oferta novel·lística valenciana allunyà el lector exigent, el molt hipotètic lector en català. L'oferta novel·lística que hem qualificat d'evasió, d'altra banda, tampoc no assolí de penetrar en el mercat. La novel·la, al



(11) Té també una novel·la no publicada, *La crida indefugible*, guanyadora del premi "Joan Senent" de 1969.

El premi "Joan Senent", instituit des de l'any 1959, de caràcter anual rotatiu per especialitats (música, novel·la, teatre, poesia i investigació), va ser concedit en quatre ocasions a la novel·la: el 1961 a Antoni Igual i Úbeda; el 1965 a Maria Beneyto; y el 1967 i 1969 a Salvador Borràs i Beatriu Civera, per dues novel·les que han restat inèdites.

capdavall, continuava mostrant una anormalitat literària valenciana que, a Fuster, no se li escapà: l'any 1972 insistia, des de les planes de *Serra d'Or*, "Fa temps que hi penso, i miro de plantejar el problema als meus amics. Es tracta d'això: el País Valencià actual no té una novel·la pròpia." (Fuster 1972: 31).

7. En la dècada dels setanta, i com si haguessen fet cas al crit d'alerta de Fuster, un estol insòlit de joves narradors valencians s'incorporarà des del País Valencià a la novel·la catalana general, endarrere quedaven els esforços oblidats d'uns novel·listes que només en el cas d'Enric Valor, en novel·la, i de Beatriu Civera, en narrativa curta,<sup>11</sup> continuaran produint i publicant una obra molt més consistent. Un Enric Valor que, com està demostrant any rere any, s'ha convertit en un dels novel·listes valencians d'obra més sòlida.

VICENT SIMBOR ROIG  
Universitat de València

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALCAYDE, F. (1962) "Pròleg" a IBARS, M. *Vides planes*, València, Sicània, pp. 7-14.
- BADIA I MARÍN, V. (1959) "Llengua valenciana o bacavesa?", *Sicània* 17, València, p. 3.
- BALLESTER, J. (1990) "Introducció" a BENEYTO, M. *La dona forta*, segona edició, València, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, pp. 7-40.
- BON DIA, NADAL, BON DIA, NINOU (1961), València, Sicània.
- BONET, B. - LLOMPART, J. M<sup>a</sup>. - VIDAL ALCOVER, J. (1954) "Unidad y exclusivismo", *Destino* 876, Barcelona, p. 8.
- CAMPILLO, M. - CASTELLANOS, J. (1988) "La novel·la al País Valencià. Enric Valor", *Història de la Literatura Catalana*, vol. 11, dirigit per J. MOLAS, Barcelona, Ariel, pp. 115-116.
- CARBÓ, J., (1962) "*Vides planes*, de Maria Ibars", dins *Serra d'Or*, 6 juny. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 40.
- CASTELLANOS, Jordi, Cf. CAMPILLO, M.
- DOLÇ, M. (1954) "Exclusivismo léxico y gramatical", *Destino* 881, Barcelona, p. 38.
- EL CUENTO DEL DUMENCHE 1, [LLUÍS BERNAT], (1908) «Lo qu'es proposem», València, revers de la primera coberta.
- ESCRIVÀ, V. (1985a), "La narrativa d'Enric Valor: una tradició inventada", pròleg a VALOR, E. (1985) *L'ambició d'Aleix*, tercera edició, València, Gregal, pp. 5-25.
- (1985 b) "Enric Valor: vint-i-cinc anys de novel·la valenciana", dins *L'Aiguadolç*, núm. 1, Institut d'Estudis Comarcals, Denia, tardor 1985, pp. 27-34.
- (1985 c) "Bibliografia sobre Enric Valor", *Ibíd*, pp. 34-35.

- FERRAN DE POL, LL. (1960) "La nostra novel·la actual", *Serra d'Or* 3-4, març-abril, Publicacions Abadia de Montserrat, p. 18.
- FERRER, E. (1981) *Literatura i societat. País Valencià. Segle XX.*, València, Eliseu Climent, pp. 108-112.
- FERRERAS, J. I. (1972) *La novela por entregas: 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- FUSTER, J. (1981) "pròleg" a l'antologia *Recull de contes valencians*, Barcelona, Albertí editor, pp. 11-26.
- (1960 a) "Panorama literari valencià durant el curs 1960-1961", *Cap d'Any*, Palma de Mallorca, Raixa, pp. 31-41, especialment p. 36.
- (1960 b) "Una novela valenciana", *Levante*, 25 de gener, València.
- (1971 a) "Dificultats valencianes. I", *Serra d'Or*, 142, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 45.
- (1971 b) "Dificultats valencianes: I 2", *Serra d'Or*, núm. 143, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p.29.
- (1972) "Una carència singular", *Serra d'Or*, 149, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 31.
- GINER, J. (Cf. RENAT, Guillem) (1965) "Unitat de la llengua", *Fulls dels cursos de llengua valenciana*, València, Agrupació d'Alumnes de Lo Rat-Penat, pp. 7-8.
- IBORRA, J. (1977) "La novel·la al País Valencià", *Arguments*, 3, València, L'Estel, pp. 3-103.
- IGUAL ÚBEDA, A. (1956) "Pròleg" a CIVERA, B. (1956) *Entre el cel i la terra*, València, Sicània, pp. 9-12.
- LLOPIS, T. (1985) "Entrevista amb Enric Valor", dins *L'Aiguadolç*, 1, Dénia, Institut d'Estudis Comarcals, tardor, pp. 11-26.
- (1987) "A propòsit de *L'últim serv*, una novel·la social de Maria Ibars", *L'Aiguadolç*, 4, Dénia, Institut d'Estudis Comarcals, estiu, pp. 79-82.
- MAS, Ll. (1962) "*Una dona com una altra*, de Beatriu Civera", *Serra d'Or*, 1, gener, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 32.
- MOLL, F. DE B. (1956) "Els dialectes i la llengua literària", *Cap d'Any*, Palma de Mallorca, Raixa, pp. 142-144.
- (1961) "Una crítica i una resposta", *Cap d'Any*, Palma de Mallorca, Raixa, pp. 107-111.
- (1963) "Tornem-hi amb la unitat", *Cap d'Any*, Palma de Mallorca, Raixa, pp. 113-120.
- NOSTRES FAULELLES 1, (1961) "Encetamen", València, Sicània, pp. 5-6.
- NOSTRES FAULELLES 6, (1961) "Sicània vos diu", València, Sicània, pp. 5-6.
- NOSTRA NOVELA 1, (1930) "Nostre propòsit i unes advertències", València, portada.
- OLEZA, J. (1982) "Pròleg" a VALOR, E. (1982) *Obra literària completa*, vol. III, València, Fernando Torres, pp. 9-25.
- PARDELLANS, H. (1960) "Cogitacions filològiques", *Revista de Catalunya* 73-74, Buenos Aires, *Apud* MOLL, F. DE B. (1961), p. 107.

- PEDROLO, M. de (1961) resposta a "Enquesta als escriptors catalans: narradors", *Serra d'Or* 6 juny, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 16.
- PÉREZ MONTANER, J. (1986) "Beatriu Civera i la narrativa valenciana de Postguerra", pròleg a CIVERA, B. (1986) *Confidencial*, València, Gregal, pp. 5-16.
- RENAT i FERRÍS, G. (1948) "El Diccionari General de la Llengua", *Esclat* juliol-agost, València, Torre, pp. 26-27.
- (1958-1959) "Qüestions de llengua literària i llengua popular", *Sicània* 6, 7, 8, 9, València, pp. 22, 22, 22 i 21, respectivament. Cal advertir que van firmats per RENART i no RENAT, conseqüència segurament d'un error tipogràfic, i que la sèrie d'articles porta des del segon un ordre en xifres romanes de XII, VIII, IX, que no tenen cap relació amb l'ordre de publicació.
- SALES, J. (1961) resposta a "Enquesta als escriptors catalans: narradors", *Serra d'Or* 6 juny, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 17.
- SANCHIS GUARNER, M. (1948) "Els escriptors i la Gramàtica", *Esclat*, València, maig-juny, València, Torre, p. 8.
- (1961) "Pròleg" a CIVERA, B. *Una dona com una altra*, Sicània, València, pp. 9-11.
- (1963) "L'evolució de la llengua literària en els escriptors valencians de la Renaixença", *Criterion* XVIII, Barcelona, pp. 59-82.
- (1967) "Pròleg" a BENEYTO, M. *La dona forta*, Senent, València, pp. 5-6.
- (1978) *Informe sobre la llengua del País Valencià*, València, Facultat de Filologia.
- SANSANO, B. (1989) "Introducció" a DOMÍNGUEZ, M. (1989) *Els horts*, Alzira, Bromera, pp. 5-23.
- SHOWALTER, E. (1977) *A Literature of Their Own British Women Novelist from Brontë Lessing*, Princeton, N.J., Princeton University Press. *Apud* MOI, T. (1985), *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory*, London-New-York, Methuen. Hi ha traducció castellana de l'any 1988 a Càtedra.
- SERRAHIMA, M. (1959) "Il·lusions sobre la novel·la", *Serra d'Or* 2 febrer, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 15.
- TORRES, E. (1961) "L'ambició d'Aleix, d'Enric Valor", *Serra d'Or* 4 abril, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 15.
- TRIADÚ, J. (1960) "La nova novel·la II. Novel·la i recerca", *Serra d'Or* 8 agost, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 13.
- VALOR i SERRA, J. (1958) "Beatriu Civera, una novelista limpia y valiente", *Sicània*, 4 octubre, València, p. 31.
- VALOR i VIVES, E. (1970) "Sobre la unitat de la llengua literària", editorial a càrrec d'Enric Valor dins *Gorg*, 10, València, p. 6.
- (1971) "L'aportació valenciana a la llengua literària", *Gorg*, 15, València, p. 7.
- VILLALONGA, LL. (1960) "Problemes de la novel·la actual", *Serra d'Or* 9 setembre, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 12-15.

